

EL DOCUMENTAL ARTÍSTICO: “EDVARD MUNCH”

Stella Maris Molina

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

stellamolina@arnet.com.ar

Resumen

Dentro de la línea de investigación que continuamos, abordamos el análisis del documental biográfico sobre el pintor “Edvard Munch” que muestra la creación como un saber hacer del sujeto con su propio dolor y desde una mirada adulta. Establece una correspondencia entre la materialidad del proceso y la incompreensión que provocó en la crítica y el público de su época. Peter Watkins usa recursos televisivos en el lenguaje cinematográfico para dirigirse al espectador, desde la década del 60 cuando se forjó en Europa el concepto de servicio público de los medios de comunicación. En el mundo contemporáneo donde predomina el control sobre las instituciones educativas y de los medios de comunicación, estos últimos tienen miedo de que los sujetos se adelanten a las instituciones sociales en el reconocimiento de verdades intrínsecas y comiencen a modificar su práctica cotidiana.

Palabras clave: biografía - creación – comunicación.

Introducción de un objetivo

Investigando sobre la creación como respuesta del sujeto al malestar en el mundo contemporáneo, y en intercambio entre los campos del psicoanálisis, el arte y la comunicación, el objetivo del artículo es analizar la biografía de un artista que introdujo el *pathos* en la pintura, el estilo del realizador cinematográfico y algunas obras de Edvard Munch.

El cineasta

En 1965 la BBC, por presión del gobierno británico, decidió no emitir el documental histórico *The War Game* de Peter Watkins, tras haberlo financiado. Tuvo éxito en cines y un Oscar al mejor largometraje documental. Luego Watkins se exilió, trabajó en diversos países sobre temas históricos locales, viviendo hoy en Lituania. No acompaña las retrospectivas, ni da conferencias sobre sus películas o sus análisis críticos sobre los medios. Esa marginación surgió del campo profesional y del sistema educativo no críticos de la centralización del poder en los medios masivos, que manipulan y excluyen sistemáticamente al público (1).

Con la obra y el diario personal del pintor -tal como se han realizado interesantes biografías- realiza una construcción biográfica que permite leer sus cuadros desde una mirada adulta. Fue un giro importante para el cineasta inglés reconocerse en parte en el artista noruego y dio lugar a otra película biográfica sobre August Strindberg, fallida en 1979 y realizada entre 1992-1994.

Antecedentes de su estilo

La obra de Watkins nace en los años 60, cuando la escuela documental británica experimentó con la técnica televisiva. Iniciaron el cruce de influencias John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright o Humphrey Jennings. Se había forjado en Europa el concepto de servicio público de los medios de comunicación y la cadena BBC se interesó en ello (2).

El estilo de Watkins implica actores mirando a cámara y recorte del plano justo por encima de la cabeza como en noticieros o reportajes televisivos. También el docudrama, el uso de la cámara en mano, la inmediatez del *cinéma vérité* de Roberto Rosellini en “Paisá” y rasgos estilísticos de Sergei Eisenstein, que otorgaba a la ficción el carácter de testimonio, borraba las fronteras de los géneros y las individualidades surgían de la colectividad (2).

Estableció aquí una correspondencia entre la materialidad del acto creativo y la crónica sobre el malestar que sus pinturas provocaron en su época. Al presentarlo en el Festival de Cannes, escribió sobre su afinidad con el artista que plantea cuestiones existenciales, rechazando soluciones preconcebidas. Y sostiene que a pesar de su angustia, su entorno y la represión que sufrió, Edvard Munch fue fiel a sí mismo (3).

La comunicación del realizador al espectador

Además de la crítica a la monofrma, Watkins señala una crisis de los medios de comunicación. Para Ángel Quintana es necesario reflexionar sobre el uso de los medios masivos, en especial la televisión, el cine comercial y la radio, e introducir nuevas formas y procesos mediáticos, con participación del público en experiencias paralelas y alternativas. Existen movimientos en Internet que ofrecen modos descentralizados de informar aún insuficientes. En la sociedad global deben surgir procesos

mediáticos con formas críticas de educación para reducir los efectos anestésicos y alienantes. En su opinión es responsabilidad tanto de la producción como de la recepción (4).

Hay cineastas, investigadores, periodistas y organizadores de festivales que lo hacen solitariamente. Pero falta una red solidaria entre los que compartimos preocupaciones y experiencias. En varios lugares del mundo ya hay trabajadores culturales desarrollando este tipo de procesos, con diversas maneras de dirigirse sin intermediarios al público y de implicarlo en dicho proceso (4).

Es posible que los temas históricos que eligió Watkins para sus documentales con repercusión en naciones donde trabajó y el modo narrativo de los personajes dirigiéndose al espectador, provocaran cierto temor al efecto que permite un giro en la pasividad de la audiencia y menor control en los medios de comunicación y el sistema educativo. Se trata del miedo a que los sujetos se adelanten a las instituciones sociales en el reconocimiento de sus verdades intrínsecas y comiencen a modificar su práctica cotidiana. Una comunicación menos estereotipada del emisor al receptor responde a una necesidad auténtica de los sujetos en el malestar de la cultura contemporánea, donde deviene su existir.

El cine de ficción, los géneros mixtos y el documental artístico ofrecen una apertura en la comunicación. Reflejan el mundo actual y circulan promoviendo la reflexión. La estética hace soportable el horror y permite transparentar lo real que escapa a las palabras a través de la metáfora.

Ficha técnica de “Edvard Munch” (5)

Noruega y Suecia, 1973-1976, 35 mm, color.

Dirección: Peter Watkins.

Producción: Norwegian Broadcasting, Sveriges Radio Service.

Guión: Peter Watkins.

Sonido: Bjorn Hansen, Kenneth Storm-Hansen.

Dirección de fotografía: Odd Geir Saether.

Montaje: Peter Watkins.

Decorados: Grethe Hejer.

Intérpretes: Geir Westby, Gro Fraas, Kjersti Allum, Amun Berge, Kerstii Allum, Inger Berit-Ollan.

Duración: 165 minutos.

Comentarios del realizador sobre el documental

Su génesis fue una visita al Museo Edvard Munch en 1968, mientras proyectaban sus películas en la Universidad de Oslo. Fue sobrecogido por los lienzos que mostraban la tragedia de su familia, y conmovido por la franqueza del artista y los personajes que nos miran directamente a los ojos. Percibió una afinidad con su forma de vincular el presente y el pasado; en el enorme cuadro donde agoniza su hermana Sophie, el artista y sus hermanos aparecen como adultos, pese a que había ocurrido veinte años antes. En “*Muerte de un niño*”, expuesta en la Galería Nacional de Oslo, hace más borrosa la muerte de Sophie. La obra tuvo críticas por “incompleta” (6).

Llevó 3 años persuadir a la televisión noruega; finalmente la televisión sueca los convenció de coproducir. Se rodó en dos períodos de 1973: febrero y marzo para las escenas de invierno, mayo y junio para las de primavera y verano. De nuevo trabajó con un reparto de actores *amateur*, en este caso noruegos de los lugares de rodaje en Oslo y del pueblo de Åsgårdstrand, en el fiordo de Oslo. El equipo de rodaje procedía de la NRK, uno de los mejores que tuvo. Fue una experiencia sumamente creativa y lamenta no haber seguido desarrollando ese método de trabajo (6).

Hubo cientos de críticas positivas a mediados de los 70, cuando se vio en la televisión escandinava y europea; luego se proyectó en universidades de los Estados Unidos seguido de debates, en Francia, en Australia, etc. Algunos encontraron el film repetitivo y exagerado (6).

Las productoras de televisión desean algo diferente y a la vez no. Tienen miedo de trabajar con gente corriente. La implicación directa del público en el proceso creativo de la televisión representa para ellas una posible pérdida de control (6).

El relato de la película

Al director le impresionó una obra que habla del autor en primera persona.

Una voz en *off* informa al espectador sobre su vida y contexto histórico.

Vivió en Christiana, capital de Noruega, que dominaban los conservadores con apoyo de la clase media. La gente trabajaba 12 horas, incluso los niños. No había obra social ni jubilación.

La madre de Edvard muere a los 30 años de hemorragia pulmonar con antecedentes familiares. El padre era médico y de carácter severo. Los hijos fueron criados por la hermana soltera de la madre. El abuelo paterno enloqueció a causa de un nódulo espinal. La muerte de la hermana Sophie lo afecta sobremedida. A los 13 años Edvard casi muere de hemorragia pulmonar. La familia se trasladaba de una casa atestada a otra. Su primer dibujo en 1879 fue la niña enferma.

Comenzaron a reunirse intelectuales y anarquistas en Europa, sobre todo en Alemania. Strimberg entre ellos, también bohemios y gitanos. Hablaban de Darwin y Marx, de quien venían de publicar sus obras. Había algunas mujeres y se practicaba el amor libre. Mantenía peleas con el padre por volver tarde con olor a alcohol. El contexto social era triste. El ambiente familiar culpógeno. Las mujeres eran tiranizadas por los varones, fueran sus maridos, padres o hermanos.

Hace el primer autorretrato. Los pintores que vuelven del centro de Europa traen nuevas influencias. Pero Munch es diferente. La burguesía y los críticos rechazan sus cuadros.

Entabla una relación prolongada con una mujer casada con un médico. En el grupo que frecuenta cambian de pareja a menudo. Los anarquistas pensaban que el amor libre afirma el deseo sexual como fuente de satisfacción. No se trataban temas sexuales y había control médico de la prostitución por la policía.

En la familia puritana se mantenía callado y pintaba con colores difuminados por la luz sobre los rostros. El público noruego opinaba que sus cuadros no eran reales. En 1884 se inventa la ametralladora en E.E.U.U. En algunos cuadros dejaba las marcas de la pincelada en los fondos y raspaba encima de la pintura. Es una pintura marcada por el sufrimiento. Luego suaviza el estilo. En su diario dice que se propuso pintar a los muertos para poseerlos.

Tras el prolongado romance con la mujer casada, hubo otros sin matrimonio. Cuando su hermano se casa, opina que no va a ser feliz porque en la familia hay antecedentes de enfermedades. El hermano muere joven.

Realizó varias muestras con suerte dispar, la crítica de la época atacó su obra y el público noruego no se veía reflejado en ellas. Más tarde también se dedicó al grabado que le cuadraba pues cincelaba y raspaba el metal para obtener imágenes en reversa. El tardío reconocimiento llega con el título de Caballero en Noruega. Padece varias internaciones psiquiátricas hasta su muerte.

El perfil del pintor y un rasgo común con el cineasta

En 1892 el pintor fue invitado a Berlín por el Círculo de Bellas Artes para exponer. Seleccionó 57 obras, entre ellas el singular retrato de su hermana Inger en la playa y una muestra del sufrimiento titulada "Niña enferma" pintando a su hermana pequeña Sophie, en cama con una tuberculosis terminal. La crítica se burló de su pintura y los periódicos lo descalificaron. Fue considerado un loco, un imitador de segunda fila del impresionismo francés. Una semana después la muestra se cerró (7).

Dos años después la prensa boicoteó la exposición en la galería Blomquist de Christiania, su ciudad natal. Un crítico que había asistido a la exposición de Berlín con el propósito de mofarse de los atrevimientos del pintor, intuyó que detrás de los tonos grises había cierta introspección subjetiva (7).

La decisión sobre su deseo inconsciente busca la coincidencia del dicho con el hecho en el acto preformativo (8). Cuando le dijeron que el raspado sobre la pintura era excesivo, lo modificó para el receptor. Podía dosificar sin compulsión.

En reversa como en el grabado, puede leerse el dolor por la muerte de la madre y la hermana. Introdujo el *pathos* en el arte. Hizo sobre todo pinturas y luego grabados. Demoró el reconocimiento social y de la crítica. Pero no era eso lo que el artista buscaba.

El cineasta basa el guión en el diario personal. El cineasta Watkins se reconoce en algunos rasgos de la biografía de Edvard Munch y August Strindberg. El autoexilio suele buscar otra posición subjetiva, a veces posible sin emigrar.

Análisis del relato cinematográfico

La voz en *off* ofrece suma información biográfica e histórica al espectador, como distanciamiento brechtiano reforzado por la actuación de actores no profesionales, los comentarios de críticos y público de la época respecto de los cuadros de Munch, hasta el punto de convertir la recepción en una clave importante de la película (9).

Como Rembrandt y Caravaggio, Munch pintaba las luces y sombras del entorno. Los colores difuminados por la luz sobre los rostros daban una pátina grisácea al conjunto.

El cineasta rompe la inmanencia del mundo visible explorando lo invisible. Es fiel al estilo del artista que busca expresar su propio dolor con la forma, el color y la textura. Busca trascender lo formal para indagar en el ánimo del artista correlativo de la materialidad del proceso creativo (9).

Los cuadros ocupan toda la pantalla y vemos los gestos del pintor junto al crujido de la espátula sobre la pintura en el lienzo, donde aparece la letra que atraviesa la barrera del inconsciente y es reconocida por el sujeto, que aprende a leerla. Llevó mucho tiempo que fuera leída por la crítica y el público, pues implica las sombras de la existencia. Cuestiona las apariencias de estabilidad del mundo, para transparentar lo real no expresable en palabras.

Antonio Costa (10), dice que el documental construye una biografía a partir del macrocosmos de la sociedad de la época y del microcosmos de los gestos del pintor. Al director del documental no le interesa cómo está hecha la imagen del cuadro, sino lo que se encuentra a su alrededor y los efectos que produce en el espectador.

El documental en los años 70 fue recibido con discreción e ignorado en los debates que relacionan el cine con la pintura. Cobró actualidad no hace mucho en algunas retrospectivas cinematográficas.

El silencio en “El grito” de Edvard Munch

Desde la posición de analista Jacques Lacan descifra lo que hace un sujeto con el significante y el pensar del artista en una escena sobre un puente que atraviesa un lago, mientras dos personajes se alejan indiferentes y en primer plano un ser se tapa las orejas y abre grande la boca (11).

Procede desmontando construcciones hasta llegar a la posición analítica que se revela para el sujeto en la demanda y en la relación de dependencia radical del Otro materno propia del narcisismo primario. Es demanda desde la privación, y el sujeto se encarna en palabra, aun ausente. El objeto “a” en el cuadro es el silencio, ese grito mudo que nadie puede responder (11).

La interjección del grito es la expresión fónica más simple de la demanda, impone al interlocutor la referencia al tercero en común, un Otro que hable. El silencio no es fondo del grito. “El grito hace el abismo donde el silencio se precipita” (11).

El grito surge de la juntura entre sujeto y Otro, como significado de ese vacío marcado por la ausencia. La madre del pintor murió a los 30 años. El paisaje es dibujado con líneas concéntricas sobre una bipartición del fondo, donde la diagonal del camino barre el campo y fuga al fondo donde dos paseantes se alejan indiferentes. En primer plano un ser solitario grita con las orejas tapadas. Y hace surgir el silencio en el impasse adonde se dirige la demanda. Esa forma reducida de la voz remite a una ausencia del Otro. El grito está atravesado por el espacio vacío del silencio, sin que lo habite.

Ese silencio es el soporte del mensaje. No implica que alguien hable. Adquiere cualidad cuando forma un nudo entre algo instantáneo y el Otro, hablante o no. “Ese nudo puede resonar cuando lo atraviesa y hasta lo agujerea el grito” (11). El agujero es infranqueable y se halla presente en todos.

Por la operación de la demanda algo se desprende como resto de un corte del lado del Otro, surgiendo así el deseo sostenido por el sujeto, aun permaneciendo insatisfecho.

Conclusión

Los cuadros de Edvard Munch en los cuales incorpora el *pathos* al arte, demostrando un saber hacer con su propio dolor desde una mirada adulta, tuvieron un sentido aún incomprendido en su época. La articulación del psicoanálisis con el arte lo ilumina.

El documental biográfico de Peter Watkins revela una manera de narrar fuera del estereotipo, recobrando una obra con fuertes resonancias en el arte contemporáneo.

Notas

- 1) PEÑA Fernando Martín, “Peter Watkins”, libro del 8° Festival Internacional de Cine Independiente, edición del gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 11 al 23 de abril de 2006, p. 367.
- 2) WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, 8° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, con el acuerdo del Festival Internacional de Cine de Gijón, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales S.A., 2006. Introducción de Ángel Quintana, pp. 11-18.
- 3) WATKINS Peter, *La danse de la vie*, en el *press-book* de la película para su presentación en el Festival de Cannes, mayo de 1976.
- 4) WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, ibídem, Conclusión de la segunda parte, pp. 202-208.
- 5) WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, ibídem, Ficha técnica, p. 217.
- 6) WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, ibídem, Parte I. Autobiografía de una marginación, pp. 62-66.
- 7) WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, ibídem, Introducción de Ángel Quintana, p. 5.
- 8) DOR Joël, *Introducción a la lectura de Lacan*, México, Gedisa, 1989, capítulo 17, pp.131-38.
- 9) WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, ibídem, Introducción de Ángel Quintana, pp. 7-8.
- 10) COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Turín, 2002, p. 61.
- 11) LACAN Jacques, Seminario 12, *Problemas cruciales del psicoanálisis*, sin editar, clase del 17 de marzo de 1965.

Bibliografía

COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Turín, 2002, p. 61.

DOR Joël., *Introducción a la lectura de Lacan*, México, Gedisa, 1989.

LACAN Jacques., Seminario 12, *Problemas cruciales del psicoanálisis*, sin editar.

PEÑA Fernando Martín, “Peter Watkins”, libro del 8° Festival Internacional de Cine Independiente, edición del gobierno de la

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 11 al 23 de abril de 2006.

WATKINS Peter, *Historia de una resistencia*, 8° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, con el acuerdo del Festival Internacional de Cine de Gijón, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales S.A., 2006.

WATKINS Peter, *La danse de la vie*, en el *press-book* de la película para su presentación en el Festival de Cannes, mayo de 1976.